

---

## Rhétorique et voix narratives dans les *Héroïdes* d'Ovide

Évrard Delbey

---



**Electronic version**

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6963>

DOI: 10.4000/narratologie.6963

ISSN: 1765-307X

**Publisher**

LIRCES

**Printed version**

Date of publication: 1 January 2001

Number of pages: 347-356

ISBN: 2914561032

ISSN: 0993-8516

**Electronic reference**

Évrard Delbey, "Rhétorique et voix narratives dans les *Héroïdes* d'Ovide", *Cahiers de Narratologie* [Online], 10.1 | 2001, Online since 28 October 2014, connection on 23 February 2021. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6963> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.6963>

---

## RHÉTORIQUE ET VOIX NARRATIVES DANS LES *HÉROÏDES* D'OVIDE.

Évrard DELBEY

Université de Nice-Sophia Antipolis

Ovide revendique l'honneur d'avoir fait œuvre nouvelle, en composant un recueil de Lettres d'héroïnes auquel il donne la forme élégiaque. Depuis longtemps, la relation a été établie entre ces textes versifiés et la poésie tragique : chaque lettre est à lire comme un monologue de théâtre où, le plus souvent, des amantes abandonnées se lamentent. Cependant, Pichon, au cours de son *Histoire de la littérature latine*, avait naguère suggéré le rapprochement avec le style romanesque : « Les *Amours* sont un roman à forme autobiographique, les *Héroïdes* un roman à cadre historique (...) ». Assurément, l'interprétation donnée alors de la première œuvre d'Ovide serait à fortement nuancer et la référence à l'histoire à propos des *Héroïdes* ne tient guère : seule Sappho n'est pas une héroïne de la fable dans ce recueil ; mais les épisodes narrés que contient l'ouvrage, suffisent pour que nous posions la question de la présence des voix narratives dans ces lettres fictives et celle de la part du romanesque.

Compte tenu des contraintes fixées pour le temps de la communication et pour la longueur du texte à publier, nous avons choisi de limiter notre étude au thème récurrent de l'échec. Nous reprendrons le texte et la traduction, révisés en 1999, de la Collection des Universités de France.

La rupture amoureuse, *discidium*, est un élément classique de la narration de l'échec dans la poésie élégiaque. Les *Héroïdes* présentent des exemples de cette situation où la narratrice, rappelant des faits passés, produit une épaisseur contextuelle qui confère à la lettre une dimension temporelle excédant l'état de l'instantané où semblait s'inscrire le texte initial avec ses motivations immédiates – plaintes, reproches,

regrets adressés à l'amant infidèle. Les perspectives narratives que nous avons privilégiées, sont celles d'un **je** protagoniste d'une histoire qui se dit autobiographique. La séquence narrative apparaît, dès lors, selon le principe de l'enchâssement : incluse dans le texte premier de la lettre, elle forme par sa cohérence même une unité qui délimite un moment spécifique de l'histoire personnelle, l'échec précisément. L'effet obtenu est de dramatisation : une rhétorique du pathos se développe, d'autant plus émouvante qu'Ovide se souvient des exercices d'éloquence et des traités cicéroniens sur l'art oratoire ; l'utilisation du *mouere*, afin de susciter la pitié, l'expression intensive des émotions font de l'héroïne explorée une quasi professionnelle de l'*ars dicendi*. Ainsi, un lien de sympathie s'établit avec le personnage qui écrit la lettre, non du point de vue du destinataire – les amants partis ne reviennent pas –, mais du point de vue du lecteur qui se prend à déplorer l'abandon où est laissée l'héroïne. Cette mise en perspective par la narration de l'échec assure une densité existentielle : esthétique, parce qu'elle a pour fin l'effet, elle est éthique, parce que sa vérité consiste en la représentation de caractères humains sur le mode élégiaque de la souffrance en amour.

Tendant à l'introspection, la lettre amoureuse fait de cette narration de l'échec le point d'éloquence particulièrement sensible et douloureux qui dit la rupture : le départ de l'amant équivaut à une séparation définitive que l'héroïne se raconte à elle-même, parce qu'il ne peut sortir de sa mémoire. Cette désignation insistante de l'événement qui modifie tout, transforme le souvenir en représentation actualisée et singularisante. Des formes d'expression particulières transcrivent ce tragique de la représentation, telles que les énoncés interrogatifs par lesquels sont transmis un appel, une protestation ; les groupes asyndétiques ; les répétitions ; les gradations ; les redoublements d'adjectifs comme marques emphatiques de la douleur. Le traité de l'époque républicaine intitulé la *Rhétorique à Herennius* avait notamment insisté sur la grande fréquence des répétitions dans les énoncés à pathos (4, 28, 34). Dans cette prédilection pour une certaine outrance pathétique peut être reconnue la complaisance oratoire du rhéteur que trahit une écriture d'école codifiée par les prin-

cipes de la déclamation ; mais elle ne nous semble pas encore figée ni devenue stéréotype. C'est ainsi que les voix narratives de ces héroïnes demeurent quand même singulières, voix d'une expérience individuelle du malheur tendant à devenir exemplaire.

La lettre II que Phyllis adresse à Démophoon nous fournit l'occasion d'une première analyse. Fils de Thésée, roi d'Athènes, et de Phèdre, Démophoon fut poussé en Thrace par des tempêtes, alors qu'il revenait de la guerre contre Troie. Accueilli par la fille du roi, Phyllis, il l'aima. Mais, devant revenir dans sa patrie, il quitta la princesse en promettant de venir la retrouver bientôt. La jeune fille, peu à peu, s'inquiète d'une absence qui se prolonge et reproche par une lettre à Démophoon son infidélité. Se lamentant, elle se met à raconter le départ du jeune homme comme anticipation de la rupture sentimentale :

« Cette image de ton départ reste fixée dans mes yeux : quand ta flotte, prête à partir, mouillait dans nos ports, tu osas m'enlacer, et, penché sur le cou de ton amante, joindre nos bouches pendant de longs moments, confondre tes larmes et mes larmes, te plaindre que la brise fût propice à tes voiles, et, te séparant de moi, me dire cette parole suprême : « Fais en sorte, Phyllis, d'attendre ton Démophoon ». » (II, 91-98).

Cette brève narration aux effets manifestement pathétiques a pour point de chute le *mihi discedens suprema dicere uoce* (v.97), qui dit la séparation des corps tendrement enlacés pour de longs baisers (v.94 : *Oscula per longas iungere pressa moras*). Toute la douleur que porte la voix de Phyllis est contenue dans ce souvenir prégnant de l'absence prenant la forme de Démophoon lui parlant de retour. La métaphore latine qui traduit cette profondeur de l'image mentale est celle de l'adhérence, de ce qui se grave et se fixe dans l'esprit : représentation par laquelle ce qui reste attaché, présent au cœur est un vide. La narration de Phyllis tient par ce manque évoqué par les mots mêmes qui le font apparaître (v.91 : *Illā meis oculis species abeuntis inhaeret*).

La lettre III de Briséis à Achille propose une variation sur ce motif de la séparation funeste : c'est la jeune femme qui est partie, mais forcée. De fait, Agamemnon avait réclamé et

s'était fait livrer la concubine d'Achille, pour remplacer Chryséis qu'il avait dû rendre à son père, prêtre d'Apollon. Briséis écrit à Achille pour qu'il vienne la reprendre au plus vite. Dès le début, elle raconte le moment où les serviteurs du roi sont venus pour l'enlever :

« On eût pu différer : un retard à ma peine m'eût fait plaisir. Hélas ! et en m'éloignant je ne donnai aucun baiser ; mais des larmes, j'en donnai sans fin et je m'arrachai les cheveux. Malheureuse, il me sembla que j'étais prise une seconde fois » (III, 13-16).

Assurément, le sentiment d'échec que ressent Briséis n'est pas celui de Phyllis : Achille n'est pas parti, mais il tarde à venir ; Briséis ne se considère que momentanément abandonnée aux mains d'Agamemnon. Toutefois, la sensation de rupture est assez intense pour que la jeune femme s'inquiète d'un éventuel manque d'amour chez Achille lent à manifester sa colère. Aussi, le vocabulaire rejoint celui de la lettre précédente (v.14 : *Ei mihi ! discedens oscula nulla dedi*) ; le pathétique n'est pas moins montré par les larmes et les gestes de désespoir funèbre et se concentre dans la superposition d'une double image : celle de Briséis se voyant captive pour la seconde fois (v.16 : *Infelix ! iterum sum mihi uisa capi*). Achille avait en effet pris et détruit la cité de la jeune femme qui était alors devenue sa prisonnière ; le coup de force d'Agamemnon réveille ainsi le souvenir de cruelles scènes de carnage :

« J'ai vu les remparts de Lyrnesse ruinés par ta fureur martiale et moi-même, je tenais grande place dans ma patrie. J'ai vu anéantir trois destinées pareilles dans la naissance et dans la mort, trois guerriers dont la mère était la mienne. J'ai vu mon époux, gisant tout de son long sur la terre empourprée, laisser échapper ses entrailles sanglantes » (*ibid.*, v.45-50).

Ces visions sont d'autant plus terribles qu'elles rappellent à Briséis qu'Achille, depuis cette victoire, est devenu tout pour elle (v.51-52). La narration initiale produit une narration seconde – plus riche parce qu'elle remonte à un passé qui est celui d'une famille dont elle rappelle les éléments constitutifs, frères, mère, époux –, confortant donc l'impression d'abandon et de désastre total, dès lors que Briséis retrouve au

présent l'horreur d'être arrachée à ceux qui lui sont les plus chers. Ovide, par cette conjonction d'Éros et de Thanatos, utilise la figure de rhétorique nommée hypotypose grâce à laquelle le sentiment de déréluction s'associe à la description d'une destruction vécue à nouveau. La reprise même de la narration de manière développée indique la conscience d'un destin qui recommence à être funeste : la captive reedit et retrace par le retour du verbe « voir » le début toujours à réitérer de ses malheurs (v.16, 45, 47, 49). L'*iteratio* permet la dramatisation de cette douleur.

Nous trouvons encore le redoublement d'une souffrance dans les propos que tient Oenone à Pâris qui vient d'épouser Hélène. Dans la lettre V, Oenone fait le récit de ses adieux au jeune prince, alors amoureux d'elle, en ne cessant de reprendre le motif des larmes versées, "topos" indiquant le début de la scène à raconter :

« Tu pleuras en partant ; cela du moins consens à ne pas le nier ; cet amour-ci <pour Hélène> est plus honteux que celui du passé. Tu as pleuré et tu as vu mes yeux en pleurs ; l'un et l'autre, désolés, nous avons mêlé nos larmes. L'ormeau n'est pas davantage embrassé par les vignes qu'on plante contre lui que ne furent noués tes bras autour de mon cou » (V, 43-48).

Les termes *Flesti discedens* (v.43), *Et flesti et nostros uidisti flentis ocellos* (v.45) nous enferment dans un cercle de pleurs qui paraît ne plus pouvoir être brisé. Par un effet de redoublement interne, la narration d'Oenone atteint son plein développement, lorsqu'elle ravive les détails du retour de Pâris au bras d'Hélène (v.57-70). Ainsi, par la remémoration, la femme évincée ne cesse de se faire mal et sa voix amplifie un accablant dépit.

A la lecture des plaintes d'Ariane nous pénétrons dans un espace plus complexe, parce qu'Ovide ne se contente pas de répéter le thème catullien. Le *discidium* est traité selon le mode d'une logique passionnelle qui narre l'absurde ; Ariane écrit à Thésée sourd à ses cris :

« Souvent je regagne le lit qui nous avait reçus tous les deux, mais qu'on ne verrait plus nous recevoir, et, autant que je le puis, je touche tes empreintes, faute de toi-même, et les couvertures qu'ont réchauffées tes

membres. Je m'étends dessus et à ce lit, trempé des pleurs que je répands, je crie : « L'un et l'autre nous t'avons foulé ; rends l'autre ! En venant ici, nous étions un couple : pourquoi n'est-ce pas un couple qui te quitte ? Lit perfide, où est la plus grande partie de nous ? » » (X, 51-58).

L'expression *cur non discedimus ambo* ? souligne un impossible ; on ne peut quitter ensemble le lit d'amour, lorsque l'infidélité l'emporte. Refusée dans un sursaut de révolte, la séparation finit par imposer plus lourdement sa triste évidence. Ovide a su habilement renforcer le pathétique par la mise en question de ce même pathétique ; la voix d'Ariane abandonnée dit la sensualité blessée en plaçant le lit au centre du récit : centre vide maintenant et muet, lieu a-symbolique, puisque l'amour ne s'y retrouve plus, même s'il se reconnaît encore aux traces des corps confondus. Pour la première fois dans le recueil, la représentation de l'échec parvient au degré extrême d'acuité par la référence inutile et utopique à la forme heureuse du *discidium*.

Mais il y a plus : Ovide utilise la voix d'Ariane pour créer la figure d'un personnage romanesque. La jeune fille imagine en effet qu'elle deviendra l'un des acteurs du récit que Thésée en personne fera de ses exploits et qu'elle entrera dans cette fabuleuse narration que sera la Vie du héros :

« Toi, tu gagneras les ports de Cécrops ; reçu dans ta patrie, quand tu te dresseras, altier, sur la citadelle de ta ville, et que tu auras bien raconté la mort de l'homme-taureau et ce palais de rochers divisé par des voies incertaines, raconte mon abandon sur une terre déserte ; je ne dois pas être omise parmi tes titres de gloire » (*ibid.*, v.125-130).

Par le recours ici à l'ironie, la narration appelle la narration, ce qui est l'une des structures littéraires du roman grec et latin : si le récit de Thésée fait parler Ariane se racontant sa solitude, un espace romanesque accueillera la jeune fille-personnage qui se fixera dans la mémoire collective. C'est pourquoi, une dernière fois et ironiquement encore, Ariane fournit tous les détails qui permettront à l'amant infidèle de la décrire comme il convient en se souvenant inexorablement



d'elle ; narration en forme d'images ultimes où revient le motif du regard attentif et précis – *adspice* aux vers 135 et 137 – :

« Plût aux dieux que tu m'eusses vue du haut de ta poupe ; ma figure désolée eût ému ton visage. Tu le peux maintenant encore, non par les yeux, mais par l'esprit ; regarde-moi cramponnée à un récif que frappe la vague inconstante. Regarde mes cheveux dénoués, en signe de deuil, et mes tuniques lourdes de larmes, comme d'une pluie. Mon corps frissonne, tels les épis au souffle de l'aiglon, et mes lettres vacillent, tracées par un doigt tremblant » (*ibid.*, v.133-140).

Il n'est guère possible d'aller plus loin dans la focalisation sur l'acte de narrer. Thésée-auteur du « Roman de Thésée », pour ainsi dire. L'esthétique alexandrine de la « petite épopée », dont Ovide hérite, permet cette perspective, car ce *genus dicendi* se fonde particulièrement sur le registre d'écriture du familier : le pathos en constitue l'un des éléments, puisqu'il rend les personnages légendaires humains, sinon trop humains.

Plus nous avançons dans l'analyse, plus nous constatons que le poète emploie de manière variée la narration de l'échec afin de ne pas en faire un lieu commun figé de la lettre élégiaque. C'est ainsi que les vers de Sappho à Phaon dans la lettre XV en arrivent à parler d'une impossibilité de cette narration même. La jeune femme commence par déplorer que Phaon soit parti furtivement :

« Si tu étais tellement décidé à partir d'ici, tu devais partir plus décemment et me dire : « Fille de Lesbos, adieu ». Avec toi, tu n'as pas emporté mes larmes, ni mes derniers baisers ; enfin je n'ai pas connu la crainte de ce que j'allais déplorer. Rien de toi n'est avec moi, rien sauf l'affront ; et toi, de ton amante, tu n'as pas un gage qui la rappelle. Je ne t'ai pas fait de recommandations, et d'ailleurs, de recommandations je ne t'en aurais fait aucune, sinon que tu veuilles ne pas m'oublier » (XV, 99-106).

La beauté du texte tient à ce que Sappho, tout en souhaitant à Phaon de ne jamais connaître le *discidium Amoris* (v.107), décrit les effets sur elle du chagrin ; la mélancolie sublime se substitue à l'amour sublime (v.111-112). La



voix, détournée de la narration des adieux par la fuite de l'autre, ne peut plus que dire les gestes de la détresse – robe déchirée, sein à nu, cheveux arrachés, hurlements de deuil.

La variété que nous avons remarquée dans le traitement de la narration s'explique donc par le souci qu'Ovide a de varier les points de vue. La narration dans la lettre fictive n'est pas une forme fixe, elle est modifiée selon des changements de perspective ; certes, la situation des héroïnes est identique parce que toutes disent l'absence douloureuse, mais la subjectivité du point de vue crée **une pluralité de voix narratives**. Confidences solitaires, ces lettres sont de la rhétorique : elles permettent l'usage de la première personne tout en observant les règles des théoriciens antiques qui insistent sur le fait que la lettre doit avant tout tenir compte du caractère – l'**èthos** – de son auteur supposé et de son destinataire. La narration est l'occasion d'écrire un moment crucial d'une histoire particulière, vraisemblable, celui de l'échec sentimental ; nous sommes introduits *in medias res* ; cependant, nous entrons par là même dans un champ de parole personnelle qui n'est plus celui de la parole inspirée des Muses.

Nous n'avons pas rendu compte de toutes les formes de voix narratives dans les *Héroïdes*. Nous avons voulu dégager de ce texte poétique des moments d'écriture singulièrement intense qui marquent par leur force pathétique. Ce principe du *mouere*, si important selon la rhétorique cicéronienne, est celui d'une cohérence et d'une unité de ton qui permettent à Ovide de mettre aussi en évidence des figures de femmes : si Briséis, Ariane et Sappho sont connues, Phyllis, Oenone le sont moins de nous. Leurs voix à toutes se font entendre donc, faute de se faire écouter... et notre imaginaire s'enrichit. Dans cette poésie qui se définit comme discours avant tout, nous n'avons pas convoqué Pénélope ni Didon ni Laodamie : c'est qu'il n'y a pas de rupture sentimentale entre Pénélope et Ulysse – la lettre de l'épouse à l'époux absent ouvre le recueil, mais le motif du départ finalement traité exprime la nostalgie d'une femme se sentant devenir vieille (I, 115-116) ; quant à Didon, elle écrit la lettre VII à Enée pour le persuader précisément de ne pas la quitter ; Laodamie enfin ne cesse de songer à Protésilas comme à Celui qui doit revenir (lettre XIII).

Nous pouvons, à présent, les nécessaires limites de notre étude étant précisées, proposer une synthèse : Ovide fait écrire à ses personnages féminins des souvenirs ; chargés de larmes, ces instants de rhétorique en poésie narrent de façon à ce que nous, par delà les destinataires des lettres, nous percevions les mises en scène de la narration même et non pas seulement des héroïnes fictives toutes à la brûlure de leur passion. Des relations ainsi sont à établir entre cinq types de narration ; la terminologie nous est propre et nous semble caractériser des modes d'écriture encore aisés à définir sans la complexité de ceux à l'œuvre dans les *Métamorphoses*. Il est intéressant de remarquer que le poète a disposé ces types de telle sorte que la narration devienne elle-même objet de discours ; ce faisant, Ovide a utilisé Sappho comme voix parlant de la narration, comme si la poétesse en raison de ses qualités d'artiste était la plus apte à poser les conditions éthiques d'une *ars narrandi*. Voilà notre typologie :

**Lettre II (Phyllis à Démophoon) = narration simple**

**Lettre III (Briséis à Achille) = narration double**

**Lettre V (Oenone à Pâris) = narration à redoublement interne**

**Lettre X (Ariane à Thésée) = narration romanesque**

**Lettre XV (Sappho à Phaon) = narration impossible.**

Cette répartition produit des résonances : de simple à impossible, la forme narrative se trouve répétée, mais change ; de même une correspondance s'établit entre narration double et narration à redoublement interne ; cette variété n'est pas strictement formelle, elle met en valeur la différence de caractère qui distingue chaque personnage ; grâce à la rhétorique se met en place une poésie éthique de la diversité et du *decorum*. Cet effort de caractérisation témoigne de ce que le poète élégiaque ne s'est pas contenté de mettre en scène le type tragique de la femme trahie dans son amour ; il a su adapter à des émotions particulières un registre d'écriture. Les narrations ainsi constituées appartiennent à une conception de la rhétorique non seulement comme théorie et pratique du discours persuasif, mais surtout comme théorie et pratique du discours expressif. De la sorte, Phyllis raconte de manière concise et dramatique le départ pour toujours de

Démophoon ; Briséis revit par le récit de son enlèvement sa capture ; Oenone se souvient de Pâris la quittant en pleurs, lorsqu'elle raconte son heureux retour avec Hélène ; Ariane exhorte Thésée à l'insérer dans le récit héroïco-sentimental de ses hauts faits ; Sappho déplore de n'avoir rien à raconter. Ces voix donnent de l'énergie émotionnelle à des **narrations devenues mimétiques** ; alors que Platon, en effet, distinguait (*République*, III, 394bc) entre le genre dramatique ou imitatif et le genre narratif ou énonciatif – le premier est celui où le poète ne parle jamais, le second est celui où il parle toujours –, Ovide préfère une écriture théâtralisée de la narration où l'auteur feint de s'absenter pour donner à ses personnages leur existence littéraire.